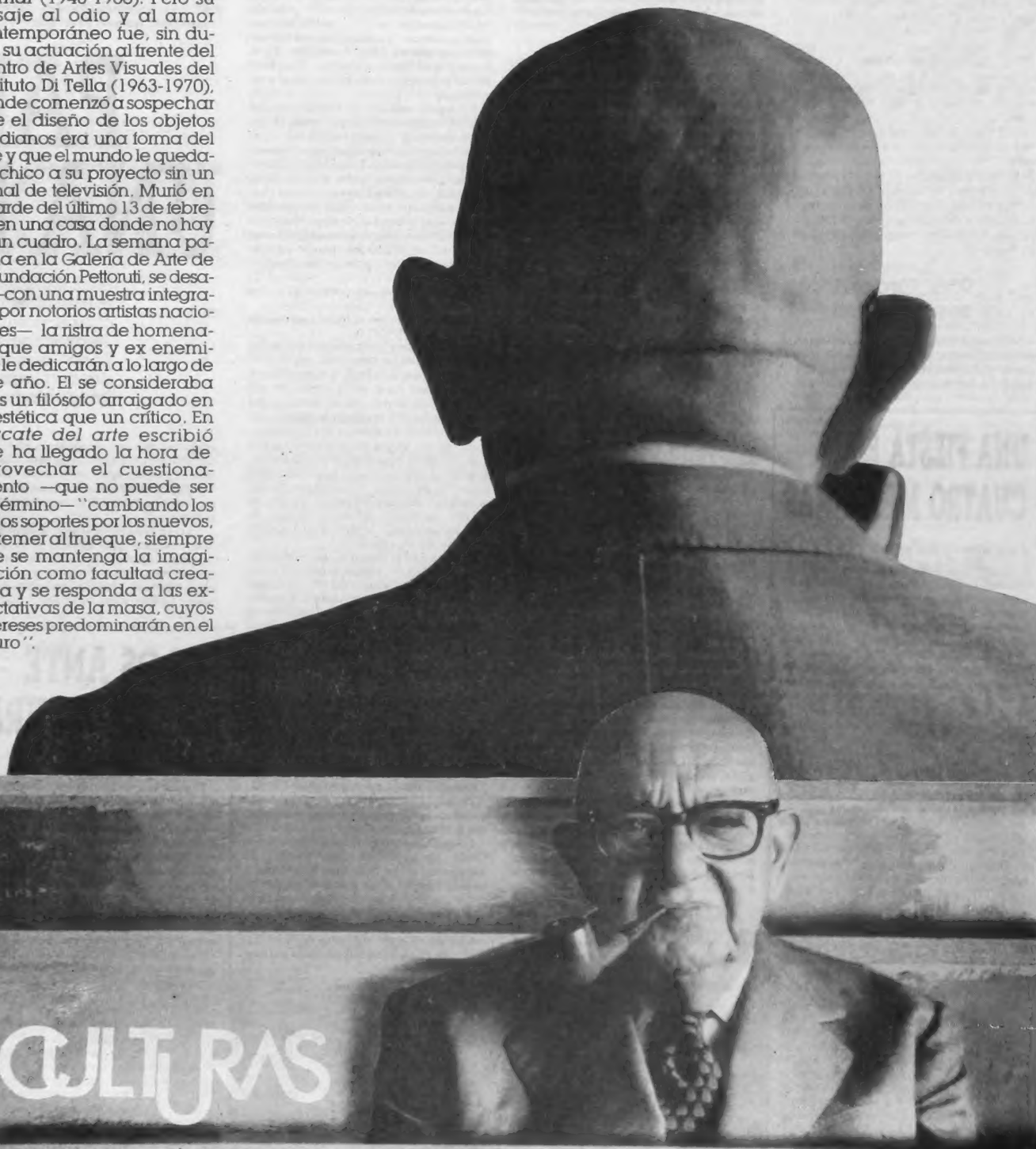


**JORGE  
ROMERO  
BREST**

# HOMBRE DE TRANSICIONES

Habrán quienes prefieran definir a Jorge Romero Brest (1905-1989) como el hombre que fue nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes por los funcionarios de la Revolución Libertadora, en 1955, al mismo tiempo en que Borges era colocado al frente de la Biblioteca Nacional. Romero no duró tanto en su cargo como Borges: llegó a cruzar la línea del gobierno de Frondizi y renunció en el confuso gobierno de Guido, en 1963. Otros recordarán que se inició en la crítica de arte a pedido del doctor Mario Bravo en *La Vanguardia*, periódico socialista (1930-1940) y siguió en *Argentina libre* (1940-1943), hasta que fundó y dirigió la revista *Ver y estimar* (1948-1955). Pero su pasaje al odio y al amor contemporáneo fue, sin duda, su actuación al frente del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (1963-1970), donde comenzó a sospechar que el diseño de los objetos cotidianos era una forma del arte y que el mundo le quedaba chico a su proyecto sin un canal de televisión. Murió en la tarde del último 13 de febrero, en una casa donde no hay ni un cuadro. La semana pasada en la Galería de Arte de la Fundación Pettoruti, se desató —con una muestra integrada por notorios artistas nacionales— la ristra de homenajes que amigos y ex enemigos le dedicarán a lo largo de este año. El se consideraba más un filósofo arraigado en la estética que un crítico. En *Rescate del arte* escribió que ha llegado la hora de aprovechar el cuestionamiento —que no puede ser sin término— “cambiando los viejos soportes por los nuevos, sin temer al trueque, siempre que se mantenga la imaginación como facultad creadora y se responda a las expectativas de la masa, cuyos intereses predominarán en el futuro”.





Romero Brest en 1912. Después, a los 14 años, leyó a Aristóteles.

Un día Julio Payró aconsejó que me nombre director del Museo de Bellas Artes al ministro de Educación, que era el señor Atilio Dell'oro Maini. A Payró lo habían nombrado director de Enseñanza Artística y el ministro le preguntó a quién le parecía que se debía nombrar director del Museo, Payró dijo: **Romero Brest**.

Fuimos juntos a verlo al ministro y yo le dije a Dell'oro Maini, que ése era el único puesto que podía aceptar. "Odio la burocracia, odio ser empleado público y además no puedo aceptar porque usted y yo militamos en lugares opuestos." El era un católico militante y yo no. El era un reaccionario y yo no. El dijo: "Lo sé, pero creo que usted es un hombre para ese puesto". Entonces dije: "En ese caso no puedo rechazar". Y me pusieron en el cargo. A los pocos días estábamos en un cocktail con el embajador de Francia, para ver si se podía traer una exposición aquí, y el embajador me preguntó: "Pero, ¿qué piensa su ministro?". Le dije: "Mi ministro está aquí, a 4 metros, preguntémosle". Nos acercamos y le dijimos que el embajador quería saber su opinión sobre un proyecto que le estaba presentando. Dell'oro Maini dijo: "El Sr. Romero Brest tiene carta blanca para hacer lo que quiera". ¡Era un hombre! muy reaccionario, pero era un hombre.

## 1955: Orden y sensibilidad

Mi primera función fue ordenar el Museo, porque no existía, no era nada. Quería tener cierta calidad en las muestras, la posible calidad dadas las obras que tenía el Museo y se-

## UNA FIESTA EN CUATRO MANZANAS

Por Carlos Gorriarena

Jorge Romero Brest tenía una gran personalidad, una gran solvencia crítica y un total agnoscimiento en el transcurrir cultural de una época. Este es su paraguas. Pero lo que tenemos que analizar es su figura en un contexto histórico. El inaugura una etapa de poder de los críticos de arte, orientados hacia la política cultural. ¿En qué época desarrolló el fundamentalmente su actividad? Yo diría entre el '60 y el '70. Es una época muy particular de la vida de América y del mundo. Si contabilizamos diez años de la vida política argentina, vemos la creación de la segunda guerrilla argentina, luego de Utrunco; podemos hablar de la gran ola cubanista, del intento de Vandor por sustituir a Perón en la dirección del movimiento peronista y su fracaso. Podemos hablar del fracaso de Frondizi, del colchón de Guido, del Cordobazo, de la dictadura de Onganía. Pero fundamentalmente hay que hablar del hecho que tiene toda la vida cultural y política de la Argentina, que es la ilegalización del movimiento peronista. Ese contexto tiene que ver con la cultura, porque la cultura tiene que ver con la vida de todos los días fundamentalmente.

Aquí se inscribe la tarea de Romero Brest. Fue una época en que Buenos Aires era una fiesta, pero esta fiesta transcurría en cuatro manzanas de la República Argentina.

De allí que el Di Tella fue una expresión coyuntural. No provocó una modificación profunda en el desarrollo cultural argentino, sino que se creó una situación particular, porque había una gran empresa que tenía un excedente de ganancias con propietarios muy inteligentes. Romero Brest inauguró la elite de los críticos culturales, porque desde ese momento todo lo que ocurría en el mundo llegaba instantáneamente aquí. Había un solo canal abierto, el que venía de afuera hacia adentro.

gundo atraer al público. Las dos cosas las conseguí, eso no me lo desconoce nadie.

El público comenzó a llegar por mi acción personal. Cuidando mucho las exposiciones, sacando toda la basura, que había mucha. Las famosas guías del Museo las inventé yo. Nadie hacía eso. Las inventé con mis propios alumnos.

Quería atraer al público cultivando la sensibilidad. El cultivo de la sensibilidad significa: todo ser humano tiene vista, oído, gusto, tacto. A eso se llama sensibilidad. Esa sensibilidad puede ser muy primitiva. Ahora, si uno cultiva esa sensibilidad, la saca de su plano inferior, se ven cosas que otros no ven, se escuchan cosas que otros no escuchan.

Siempre me acuerdo de que hice una gran exposición de Daumier, todas las litografías de Daumier, además tenía un taco, y varias copias en diferentes estados. Vino el mayor-domo y me dijo que había una señora que estaba muy enojada porque yo hablaba de las distintas calidades del gris y ella no los veía. Yo fui; era alumna de uno de mis cursos, y le dije: "Si usted no lo ve, no lo ve. Para mí es claro lo distinto que es el gris, lo único que le puedo decir es que mire". Mirar, y va a ver un momento en que su vista se va a enriquecer. Lo mismo pasa con la música, con la comida, con todo. Para poder gozar de ciertas cosas es necesario educar el gusto.

## La modernidad

Cuando aparece la modernidad, después del impresionismo, lo que se descubrió era que había una nueva manera de ser sensible. Dicho con otras palabras: que se veía lo que no se veía antes, que se oía lo que no se oía antes. Ese es el cultivo de la sensibilidad. El hecho de tener una sensibilidad más cultivada, no quiere decir que se es creador. La sensibilidad no es creadora. Facilita el clima necesario para la creación, pero la creación corresponde a otros impulsos.

Yo he contado esto varias veces. Yo tenía un amigo escultor, español que vivía en Buenos Aires. Una vez fue a Bariloche y descubrió unas raíces muy raras en un predio que daba al Llao-Llao. Vino, las cortó a su gusto, las puso sobre pedestales e hizo una exposición.

Yo hice un viaje a Bariloche al poco tiempo, fuimos al Llao-Llao y quise ver esas raíces. No las encontré. ¿Qué quiere decir esto? Que él vio cosas que yo no vi, que su sensibilidad era superior a la mía. Así se puede generalizar todo, por eso cuando esa señora no podía ver ese gris, qué se puede hacer.

Eso me ha preocupado en mis clases. Cuando yo hablaba del amarillo de Vermeer, eso puede ser sólo literatura, porque si uno no tiene la capacidad de ver los matices de cada color, es inútil que le digas la sutileza

del amarillo. Para una persona sin cultivo, ese amarillo es un amarillo y nada más. Ahora si ese amarillo es expresivo y dice algunas cosas, eso es lo que hay que descubrir, y para poder descubrirlo es necesario cultivar la sensibilidad. Ese objetivo era fundamental en mi tarea en el Museo. También inicié un curso de diez conferencias sobre Picasso, porque en ese momento hablar de Picasso era mala palabra. Y no había Picassos en el Museo. Entonces se me ocurrió hacer una colecta para comprar uno para el Museo. Pusimos un buzón en la entrada, y bueno, ¡fue una vergüenza! Se reunieron 70.000 pesos de entonces. Y con esos 70.000 pesos me fui a Suiza a ver qué obra de Picasso podíamos comprar. Y compré lo único que podíamos, grabados, compré como 10 o 12 grabados y otras tantas cerámicas. Están en el Museo pero nunca se muestran, como si no existieran.

Yo quería cultivar la sensibilidad del público, informándole lo que estaba pasando en Europa y Estados Unidos. Se expusieron también jóvenes argentinos. Primero se expuso a Clovindo Testa, Miguel Ocampo. Después vinieron cuatro jóvenes: De la Vega, Macció, Noé y Deira.

Un amigo del Museo, que me apoyaba mucho, vino a verme y me dijo: "Nosotros hemos apoyado siempre todos sus proyectos pero esta exposición me parece un mamarracho". Yo lo escuché, no me ofendí, y le pregunté:

—¿Cómo te llevás con tus hijos?

—Muy mal.

—Bueno, el día que te lleves bien con tus hijos, vas a entender esto.

Los periodistas nos atacaban con mucha frecuencia. Una de las cosas más importantes que hice fue crear el Taller de Restauración con Corradini, que era el mejor restaurador del país. La *Ninfa Sorprendida* de Manet, estaba en muy mal estado, la saqué y la mandé a restaurar. Un buen día apareció en *Crítica* un artículo, de una página entera diciendo que el Museo de Bellas Artes había destruido *La Ninfa* de Manet, por eso la había sacado de la exhibición. Yo no contesté, pero un buen día, terminada la restauración la colgué. Yo no contestaba a las críticas. No contesté ni una sola vez a los periodistas. Mostraba un desprecio total. No me importaba.

Primero vino al Museo la colección donada por los Di Tella y luego se creó el Centro de Artes Visuales dentro del Museo, donde yo también era director junto a Lionello Venturi; allí se organizaban los premios Di Tella. Esto fue un tiempo antes de mi renuncia al Museo (1963).

## Empieza el Di Tella

Cuando vino Guido Di Tella a ofrecerme la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto, el Centro no existía, porque todo lo dirigía en ese momento Roberto Villanueva; tanto que las primeras exposiciones del Instituto se hacían bajo la dirección de Villanueva, director de teatro. A mi entrada se oponían Enrique Oteiza y Villanueva. Me acusaban de atropellador y dominante, porque le tenían miedo a mi personalidad.

Lo que hizo Guido fue subdividir en dos el Centro. Uno para el teatro bajo dirección de Villanueva y el Centro de Artes Visuales bajo mi dirección. El director general era Oteiza con quien fuimos grandes amigos, no tuvimos un contratiempo en los casi siete años que duró el Instituto.

Cuando yo entré al Centro de Artes Visuales, en el Instituto, hubo un acto y lo uni-



1961. En el Museo Nacional de Bellas Artes, del que era presidente Julio Payró, Romero Brest con el entonces presidente del Museo.

# PART UNA MI

En diciembre del año pasado Romero Brest no era preciso —chicas o nombres propios— editora de sus dos últimos libros "una serie de entrevistas a la imprenta. Págula lanta en forma exclusiva

co que prometí fue: "No habrá copia". Y en parte lo cumplí. Lo cumplí en la medida que pude. Entonces aparecieron cosas diferentes, viaje a Estados Unidos, traía gente más moderna, las obras más revolucionarias para la época.

En el Di Tella prometí mostrar lo mejorcito que había acá, por ejemplo Berni, sin ser entusiasta, igual pensé que debía mostrarse porque era lo mejor que había. Le hice una gran exposición porque innovaba. Luego traje a Le Parc y luego a otros.

## SOLOS ANTE LA IMPOSTURA

Por Bengt Oldenburg

Evaluar la extensión de la pérdida que significa para la cultura argentina la muerte de Jorge Romero Brest, equivale a reconocer —otra vez— la singularidad de su obra. Sus ideas, su discurso, lo oportuno de sus esfuerzos, dejaron huellas en un lugar que, justamente, se caracteriza por desmantelar la memoria. Sus textos sobre la teoría y la práctica de las artes argentinas constituyen —más allá de posibles desacuerdos teóricos— una fuente estimulante de reflexión: su pensamiento era excepcional, porque sólido, contemporáneo y lúcido hasta la autocrítica.

La actuación de Romero Brest como director del Museo Nacional de Bellas Artes, o en el Instituto Di Tella, le permitió dar un apoyo efectivo al arte argentino —y a su difusión internacional— que ninguna institución ni particular logró equiparar. Nadie como él, tampoco, para desenmascarar a quienes pretenden ocupar espacio cultural mediante discursos delirantes o prepotentes actitudes ególatras. Su ausencia, entonces, nos ha dejado solos e inermes frente a la impostura pero, también, ante la falta de oportunidades y calificadas iniciativas.







continuó siendo director después de la  
nte Frondizi.

# ES DE EMORIA

sado, cuando ya Rome-  
o precisaba serlo— en fe-  
s, Adriana Rozenberg,  
os libros— grabó con "el  
vistas también destina-  
a/12 compaginó y ade-  
una parte de ese trabajo.

Pero esas exposiciones no eran el proble-  
ma, los problemas empezaron cuando se hi-  
cieron las primeras experiencias.

En el '67. En el '69 se había agotado la co-  
sa. Ya percibía el academicismo. Comenza-  
ba a agotarse, comencé a pensar que debía  
innovarse nuevamente.

El cierre del Di Tella en parte se debe a mi  
culpa. A fines del año '68, había rumores de  
cierre, por problemas sobre todo económi-  
cos. Luego fueron de otra índole. Hubo dese-  
quilibrios económicos, comenzaba a faltar  
plata para hacer las cosas, vivíamos mal, pe-  
ro no fue eso lo que determinó mi decisión.  
Empezó el "morbo", porque para mí es un  
"morbo" el academicismo.

Empecé a pensar que si continuábamos en  
la misma línea, eso iba a ser una academia  
como cualquier otra, sería necesariamente  
repetitiva.

## La imaginación y el Barrio Norte

La imaginación humana no es tan amplia  
como la gente supone a veces cuando no la  
tiene; el que la tiene sabe que no es tan  
amplia. Allí habíamos actuado, yo creo que  
bien durante 7 años. Y yo pensaba que eso  
no era para arrepentirse, de ningún modo.  
Pero tampoco para vanagloriarse. Porque  
en definitiva habíamos adoptado la única  
postura posible, que era tratar el problema  
del arte, del arte visual por supuesto, ya que  
había otros centros que se ocupaban de las

otras artes, y sabía que habíamos tratado el  
problema del arte visual desde un punto de  
vista "elitista". Me había ocupado de los  
pintores, escultores, grabadores, de los crí-  
ticos, de los marchands, de los galeristas. Es  
decir, de lo que constituía el pequeño  
mundo del arte visual, pero ni siquiera como  
proyección de todo el país.

Así que en realidad agrupaba un pequeño  
grupo de gente solamente de la Capital y so-  
lamente del Barrio Norte, porque en definiti-  
va eran del Barrio Norte. No que los chicos  
que actuaron vivieran en el Barrio Norte, pe-  
ro si el espíritu era el del Barrio Norte, por-  
que sólo en el Barrio Norte había manifesta-  
ciones culturales. No me podía ocupar de los  
barrios, porque en los barrios no ocurría na-  
da. El "elitismo" fue de cierto ángulo, no  
habíamos saído del área oficial universal.  
Porque inclusive yo en esa época no había  
dejado de ser un representante del mundo ar-  
tístico oficial, así me consideraban en Euro-  
pa y Estados Unidos. Mi prestigio era por-  
que era de los de ellos. Así que me recibían  
muy bien, me estimulaban, alimentaban mi  
ego y yo me sentía bastante cómodo en ese  
campo. Cuando se usa la palabra "elitista",  
una palabra tan fea, yo digo por supuesto  
que lo soy. Me dicen: Ud. es un elitista, ¿pues  
claro! respondo. ¿Qué quiere decir la pa-  
labra elite? La palabra elite quiere decir: los  
mejores. Y yo soy de los mejores. Lo malo es  
cuando la elite se constituye con los que no  
son los mejores, sólo porque tienen dinero o  
porque tienen poder.

Eso es falso elitismo, y como ésa ha sido la  
característica continental, de toda Latino-  
américa, por supuesto que la palabra elite ha  
pasado a ser una mala palabra.

Pero pasa como con otras palabras, hay  
que encontrar el verdadero significado.

## El mundo oficial

En las artes plásticas había un mundo ofi-  
cial dado por la Asociación Internacional de  
Críticos de Arte, por los grandes críticos  
europeos, y unos pocos sudamericanos. Ha-  
bía una especie de consenso universal, en el  
que todos estamos colaborando, en realidad  
para sostener la cultura del establishment.  
Fue entonces cuando comencé a darme  
cuenta de todo eso, no fue el elitismo lo que  
cambió mi posición sino el academicismo.

El academicismo es simplemente la repeti-  
ción de formas. Los críticos culturalistas cre-  
en que todo ha sido hecho, que todo está ter-  
minado, que lo que hay que hacer es prolon-  
garse, es una forma del conservadurismo  
cultural. Por eso cuando se crearon las aca-  
demias en el siglo XVII, en Francia, se la  
creó para sostener las formas pasadas, para  
impedir el cambio.

Y por esa razón cuando me preguntan por  
qué no soy miembro de la Academia de  
Bellas Artes en la Argentina, siempre contesto:  
porque no soy académico.

Fundamentalmente no aceptaría nunca  
ser miembro, porque yo no soy académico,  
porque creo en el cambio.

Porque una persona que cree en la necesi-  
dad imprescindible de cambiar permanentemente,  
porque el ser es cambiante, no puede  
ser académico. Y he pensado más de una vez  
qué ocurriría en esas sesiones de la Aca-  
demia, ahí donde los académicos no son ni si-  
quiera competentes.

Por lo menos en otros países, como por  
ejemplo en Francia, para llegar a ser acadé-  
mico hay que pasar por muchas pruebas, que



Romero Brest (a la izquierda, abajo) en  
familia. Una cara contra el mundo.

aseguran por lo menos el nivel de calidad.

Hubo varios intentos de nombrarme. El  
primero en ocuparse fue Julio Payró, cuan-  
do él era académico, y me contó que le pa-  
recía imprescindible que yo fuera académico.  
Y dijo que había dicho que probablemente  
yo no aceptaría. En efecto me consultó y yo  
le dije que no. Hubo otras alternativas más  
recientes, una de Noemí Gerstein, otra de  
Brizzi, y la última de Miguel Ocampo. Dijo:  
"Está por cumplir 80 años, no va a aceptar ser  
académico, pero démosle eso como un rega-  
lo de cumpleaños, aunque él renuncie", ¡nisi,  
perdió su propuesta por un voto. Lo cual  
quiere decir que entre mis colegas mi presti-  
gio no es tan sabio como para el resto de la  
humanidad. Y además "no soy académico",  
y cada vez menos, por ahí hace 20 años podía  
tener cierta justificación, pero hoy no.

De la única cosa que puedo jactarme es  
de haber formado un público y eso no se co-  
necía en toda Latinoamérica. Había tanta re-  
acción de los periodistas que nos atacaban  
tanto que llamaban "el público del Di Tella".  
Y el público del Di Tella eran unos  
señores, señoras, señoritas que venían todas  
las tardes a ver qué pasaba. Venía gente de  
todos los sectores. Empleados de oficinas,  
con sus valijas y venían a ver qué pasaba  
luego de su trabajo. Primero fueron enemi-  
gos y luego muchos de ellos se transforma-  
ron en cultores, en defensores. Luego de  
cerrado el Di Tella, como pasa en los países  
subdesarrollados, se vuelve un culto, espe-  
cialmente con los jóvenes, que no tienen el  
recuerdo de lo que era.

Para esa gente más joven, que no vivió la  
época de los '60, es un misterio, y un misterio  
que es como una bola de nieve, lleno de fan-  
tasia.

En vista de todo eso yo provoqué una  
reunión en enero del '69 en la estancia de  
Guido en Navarro. Nos reunimos Oteiza,  
Guido, Samuel Paz y yo. Al borde de la pile-  
ta, porque hacía un calor tremendo, se habló  
sobre lo que se podía hacer en el Di Tella. Yo  
expose mi teoría sobre lo que correspondía  
hacer en el futuro. Me acuerdo lo que dije:  
todo lo que hemos hecho hasta aquí no es  
para arrepentirse, hemos quebrado una  
estructura, hemos formado un público, he-  
mos educado la sensibilidad de ese público,  
pero no podemos continuar haciendo lo mis-  
mo porque vamos a caer en la repetición. Las  
cosas se hacen siempre con un gran impulso,  
como corresponde, para que se produzca el  
impacto, pero después del impacto se debe  
continuar.

Entonces la teoría que yo desarrollé era  
que habíamos estado bien en los inicios, que  
el efecto pedido ya se había hecho. En cam-  
bio me pareció oportuno decir que había lle-  
gado el momento de efectivizar algo en el  
país, más importante que lo que habíamos

hecho hasta ahora, y era actuar en los me-  
dios de comunicación social. La radio, la te-  
levisión, el periodismo, el diseño publicita-  
rio, porque me pareció que ése era el modo  
de entrar en el otro mundo, el mundo social,  
corriente y común, que es el que se debe ac-  
tuar y que tanto hay que actuar todavía.

Bueno, al principio lo recibieron con cierta  
reticencia, el único que me apoyó de entrada  
fue Villanueva. El otro que también me apo-  
yó fue Oteiza. Como estuvimos dos o tres  
días conversando sobre el asunto en Navarro  
primeramente se aceptó mi posición y luego  
dijeron: haga un plan. Yo ya tenía algo pen-  
sado, porque me había conectado con un  
grupo de chicos (cuyos nombres no recuer-  
do), muy jóvenes, egresados de la Universi-  
dad Católica, especializados en cine y televi-  
sión.

Me apuraron con preguntas, y una de las  
veces Oteiza me preguntó: ¿Por Ud. qué es lo  
que quiere? Yo quiero un canal de TV. Yo le  
regalo Florida si en cambio me dan un canal de  
TV. Las cosas que hacemos en Florida en el  
mejor de los casos llegan a cien dólares, pero si  
tenemos un canal de TV llegamos a millones.  
El convencimiento es más claro, es decir, con la  
radio, con la TV, con los medios de comuni-  
cación social se dejan menos libradas las cosas  
a la interpretación de los hechos; en las con-  
ferencias, exposiciones, debes esperar que el  
público asista a las muchas exposiciones, de  
las muchas conferencias, y de a poco se va  
conformando, es otro tiempo. En cambio en  
la TV o la radio hay un tiempo más directo,  
bueno, ya lo saben los publicitarios para im-  
poner los productos. Ya lo dijo Mac Luhan  
"el medio es el mensaje", primero dijo "el  
medio es el mensaje", luego dijo: "El medio  
es el mensaje"; es ahí cuando acertó, porque el  
medio no es un mensaje, es un mensaje. Acep-  
taron eso y yo me comuniqué inmediatamente  
con los chicos esos, y como yo les dije a los  
directores, intentaba transformar la última  
sala del Di Tella, que era la más chica, en un  
canal de TV, pero no para competir o hacer  
programas para los canales; en un set de TV  
para estudiar, para ver qué se puede hacer  
con ella. En eso estaba, cuando el Di Tella  
cerró.

## UNA AMBIVALENCIA FUNDAMENTAL

Por Guido Di Tella

Jorge Romero Brest era un innovador, un  
"cambiador" de actitudes y de gustos en las  
artes plásticas. La de los argentinos está  
influenciada y es distinta que lo que él hizo,  
dijo y escribió. Su actitud tenía una ambiva-  
lencia fundamental. Por un lado promovió  
el arte contemporáneo y trató de superar la  
etapa "paccata" que lo precedió. Se lo con-  
sideró despreciador de muchas tradiciones,  
amador de gustos foráneos, desraizado tam-  
bién.

Pero lo que muchos no entendieron fue la  
pasión por su Argentina, por su Buenos  
Aires. Su rechazo categórico de nuestra mar-  
ginación respecto del mundo contemporá-  
neo, nuestra falta de modernidad, nuestra  
falta de autría. Tuvo el desmesurado sueño  
de hacer de Buenos Aires un centro de cul-  
tura, uno de los pocos que existen en el mundo.  
En el Di Tella, en los años '60, creyó entrever  
la posibilidad de lograrlo adoptando ese estí-  
lo demoledor, creativo, de crítico compro-  
metido, combativo, que fue su sello. Fue un  
ciudadano del mundo, pero lo fue desde su  
tierra, desde su gente que nunca abandonó,  
que quiso y que sufrió. En un sentido fue  
más internacionalista que nadie en la Argen-  
tina, haciendo que adquiriéramos el len-  
guaje del mundo. Pero, al mismo tiempo, fue  
más esencialmente nacionalista que nadie,  
en el sentido inteligente, afirmativo, sober-  
bio. Ibamos a usar ese lenguaje pero a  
nuestra manera, que Jorge quería que fuera  
reconocida.



# EL CUERPO DE LA AVENTURA

Por Julio Sapollnik

**E**n una entrevista concedida hace muchos años a la señora Odile Baron Superville, quien lo interrogaba sobre el arte y sus adyacencias, Jorge Romero Brest se desató diciendo que el arte es una aventura y que una aventura significa lanzarse a la realidad en la búsqueda de algo. Yo creo —siguió— que es la búsqueda del ser, es decir, la verdad del ser no como verdad de las cosas. Esa es la gran aventura humana. Los pintores de ahora tienen sensibilidad, pintan bien, tienen oficio, pero no hay mensaje, no hay investigación de nada, por eso lo único que se nos ocurre delante de un cuadro es decir que es lindo o feo, me gusta o no me gusta. Cuando te enfrentás a un cuadro de Cézanne te invita a una aventura porque el arte ha sido siempre la invitación a una aventura, eso es lo que falta. Habría que admitir, ahora, que esa admonición no era justa; más allá de quienes se postulaban como artistas ante los adoradores de lo lindo ante lo feo, había mucha gente, muchos creadores argentinos investigando, y el mismo Brest —en algunos casos— los impulsaba. Pero había que animarse, en un medio tan dado a las convenciones. Tal vez por eso, un día un estudiante de pintura lo prepeó en la calle.

—¿Usted es Romero Brest?

—Sí —dijo. Romero Brest era alto, prepeaba con el cuerpo.

—Lo felicito por su valentía —le dijo el estudiante.

—Qué extraño —contaba Brest que pensó a los dos pasos —me felicito por mi valentía y no por mis ideas.

Era la valentía de la aventura de las ideas. Hablaba, se contradecía, actuaba. Esas ideas parecen ser tantas como sus libros: *El problema del arte y el artista contemporáneo*; *Historia del Arte*; *Prilidiano Pueyrredón*; *David*; *La pintura europea contemporánea* (obra reeditada por el Fondo de Cultura de México, en 1952, con el título *La pintura del Siglo XX*); *Ensayo sobre la contemplación artística* (Eudeba, Buenos Aires, y en francés por Arted, de París, 1966); *Política artístico-visual en Latinoamérica* (Crisis, 1974); *El arte en la Argentina. Últimas décadas* (Paidós, 1969); *Arte visual pasado, presente y futuro* (Rosemberg-Rita, Buenos Aires, 1981); *Rescate del Arte* (Guglianone, 1981); *Cultura y calidad de vida* (Galerna, 1985).

Cuando se produjo el cierre del Di Tella, Romero Brest se asoció con su esposa Maritza, Raquel Edelma y su colaborador —el talentoso diseñador Edgardo Giménez—, en el negocio "Fuera de Caja S.R.L. Centro de Arte para consumir". La idea intentaba unir, a través del diseño de objetos funcionales, "la poesía con la vida cotidiana".

Para Giménez —el único de los artistas vivos que realizó una obra nueva para el homenaje que en este momento se le rinde a Brest en la Fundación Pettoruti— haber conocido a Brest fue "como estar delante de algo de mucha calidad. Era un hombre al cual no le daba todo lo mismo, tenía las ideas claras. Sabemos que se vive en una gran confusión, pero Romero no era confuso, él era claro. Como no le daba todo lo mismo, eso sólo ya lo diferenciaba del resto de la gente. Para muchos hoy día, lo importante es llenar una pared, para él, lo importante era con qué se llenaba esa pared. A las personas les gusta coincidir, aunque sea a la fuerza, por eso cuando aparece alguien que dice verdades, los enemigos vienen solos. Romero era

una unidad, actuaba totalmente de acuerdo con su pensamiento. No organizaba un discurso para que lo escucharan... era su discurso". Hay contrapartidas.

La vida política de la década del sesenta fue intensa y emotiva. Desde el campo popular se cuestionaban las obras y la ideología que rodeaban al Di Tella y a sus protagonistas. El pintor Ricardo Carpani, militante de un arte americanista, de fuerte proyección social señaló por escrito a *Página 12*: "En las artes plásticas de nuestro país, Romero Brest fue el arquetipo. El arquetipo del intelectual cipayo, tan común en estas latitudes, con todos los rasgos que lo caracterizan: snobismo elitista, embobamiento sumiso frente a las últimas modas internacionales, descreimiento despectivo respecto a las posibilidades creativas propias de su país, etc."

"En su larga trayectoria fue consecuente con esta caracterización. Incluso cuando posó un cierto nacionalismo (durante la dictadura de Videla) en un confuso texto que lei desde el exilio."

"Objetivamente fue un formidable agente de penetración cultural y disgregación de

nuestra conciencia artística nacional. Así lo definió a principios de 1964 en un artículo en el que, entre otras cosas, me refería al Instituto Di Tella. Mi opinión no ha cambiado".

La famosa Marta Minujín tenía catorce años cuando conoció a Romero Brest: "Fue una de las personas más importantes de mi vida. Lo conocí en una conferencia sobre arte y me impactó muchísimo cómo hablaba sobre la libertad. Cuando pasó al Instituto, me invitó a participar en el Premio Di Tella, que gané siendo jurados el francés Pierre Restany, el norteamericano Clement Greenberg y Romero Brest. A partir de allí comenzó una relación brutal, fortísima entre artista y crítico. Porque yo decía: ¡El arte ha muerto, los museos han muerto, muerte a la pintura! y él tenía la misma teoría. El creyó totalmente en mí y me dio dos millo-

nes de pesos del año sesenta y cinco para que junto a Rubén Santantonín y Pablo Suárez hiciéramos *La Menesunda*. El creyó en la idea de hacer un recorrido con participación, como nunca se había hecho en la Argentina ni en otra parte del mundo. Y me dio esa responsabilidad teniendo yo veintitrés años. Romero recibió muchísimas críticas por haber financiado esa obra, pero al mismo tiempo tuvo el primer gran respaldo del público masivo.

"Después me apoyó con un millón de pesos para hacer *Importación-Exportación*. Era una muestra de arte psicodélico y de la cultura hippie que yo traje de Nueva York. Consistía en importar toda la cultura subterránea americana. Se pintó el piso con arabescos fluorescentes, traje lámparas estroboscópicas, música de rock, proyecciones simultáneas, platos de aceite. Fue una locura, entraban miles de hippies, un público totalmente joven. Exportación, era llevar la cultura de Buenos Aires a Nueva York, pero no se pudo llevar a cabo porque se cerró el Di Tella.

"Romero Brest fue muy audaz. Convenció a una familia italiana para que le dieran la plata para promocionar un arte descartable y desechable. Porque esa familia, con ese dinero, podría haber comprado más Picasso, más Braque. Pero Romero creyó en los artistas jóvenes de la Argentina y les dio su padrino junto a facilidades económicas".

La polémica continúa; Romero Brest no fue anónimo, ni indeciso. Cometió el peor de los pecados, enseñó y obligó a pensar. Sócrates fue condenado a muerte por eso. Quien escribe estas líneas, recuerda cómo a la salida de una conferencia sobre arte moderno y calidad de vida, un señor canoso se acercó al cansado profesor y le dijo: "Usted me puso la cabeza como un bombo".

—Bueno, ahora, toquélo.



## QUE FLOREZCAN MIL ROMEROS

Por Kenneth Kemble

Snob, brillante polemista, intelectual a su manera con las limitaciones de todo egocéntrico, gran hacedor y propulsor de lo que él creía era la vanguardia, le debemos un Instituto Di Tella que marcó toda una época de verdadero esplendor en las artes plásticas argentinas. Contradictorio y arbitrario, elucubraba fantasías propias sobre el futuro de las artes que fueron interpretaciones parciales con pretensiones de visionario. Pero a pesar de sus limitaciones, principalmente su actitud adora-dora hacia todo lo elaborado por los grandes centros de cultura internacionales en detrimento de lo auténticamente nuestro, su aporte fue positivo porque nos permitió conocer mejor lo que ocurría en el resto del mundo. Unos cuantos Romero Brest adicionales, corregidos y aumentados, nos hubieran hecho muy bien de existir. "¡Helás!".